

## СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ РОМАНТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

И. Ф. Чернявская, Минск, Беларусь

Игра в стиле – один из основных параметров оценки исполнения произведения. При оценивании качества исполнения всегда учитывается соответствие художественно-исполнительских средств выразительности характеру, стилю и жанру произведения. Осмысление стилевых черт для каждого стилевого направления имеет свое специфическое смысловое наполнение. И если для классицизма (лат. – образцовый) характерно преобладание рационального начала, логики и нивелирование личностного начала, то для романтизма (который пришел на смену классицизму), напротив, характерны совершенно противоположные черты. Здесь превалируют культ субъективного и эмоций, отражение внутреннего мира человека, чувственность, творческий порыв и свобода выражения. Для преподавателя фортепиано крайне важно осознавать тонкую грань аутентичного стилевого исполнения произведений. Рассмотрим конкретные параметры, осмысление которых позволит грамотно интерпретировать произведения композиторов-романтиков.

Так, прежде всего, исполнение произведений композиторов-романтиков невозможно без верного понимания образной сферы музыки данного стилевого направления, которая представляет собой совершенно уникальное сочетание характеристик. В эпоху романтизма (30–40 гг. XIX в.) идеалы спокойного, гармонично уравновешенного исполнения не были популярны. По воспоминаниям современников, представители романтизма восставали против всего, что ограничивало художественную индивидуальность и препятствовало проявлению стихии чувств. Для исполнения были характерны творческий порыв и горячая эмоциональность, стремление потрясти слушателей и вывести их из душевного равновесия. Ярко выраженная эмоциональность, свобода и импровизационность исполнения составляли уникальное новшество романтических произведений. Именно эти и подобные устремления музыкантов той эпохи дают нам дидактическую индикацию к тому, как надо работать над выражением образности исполнения романтических произведений. Известно, что не все могут играть произведения романтиков, так как их исполнение предполагает врожденную музыкальность и чувственность и, что в широкой фортепианной практике именно эмоциональность и тонкость исполнения являются камнем преткновения для исполнителей. Многолетний педагогический опыт показывает, что в работе над эмоциональностью исполнения романтической музыки помогает осмысление различной степени сопричастности к исполнению. Следует представить себя как бы в двух полярных позициях:

- «Я – участник событий». Отсюда эмоциональность сопереживания, пристрастность высказывания, энергетический выброс и отдача и т. д.

- «Я – сторонний наблюдатель». Отсюда некая дистанционность высказываний и беспристрастность исполнения.

Ф. Шопен оставил в наследие потомкам, желающим постигнуть секреты пианистического искусства, книгу «Метод методов», в которой он изложил свои мысли о ключевых моментах интерпретации произведений. В частности, он предупреждал, что «душевная скупость, недостаток чувств, интуиции, воображения, умения воссоздать художественный образ всегда сказывается отрицательно на исполнении» [3, с. 27]. По мнению Шопена, отсутствие эмоциональности исполнения перечеркивало все остальные достоинства пианиста. В работе над эмоционально наполненной интерпретацией романтических произведений важно учитывать особенность, продиктованную индивидуальными врожденными задатками студентов. Выбирая произведения и выстраивая репертуарный план развития сту-

дента, не следует прямолинейно «эксплуатировать» их природную индивидуальность и экспрессивность. Скорее напротив, студентам-холерикам с ярко выраженной эмоциональностью следует опасаться проявления излишних эмоций, избегать агрессивности и чрезмерной аффектации. Здесь желательнее иногда осознанно «гасить» природную чувственность и сентиментальность высказывания.

Эмоциональность и богатство выражения образной сферы предполагает естественность и гибкость агогики, искусство использования «tempo rubato», которые также представляют существенную трудность исполнения романтической музыки. Известно, что тонкий вкус и чувство меры – это показатели, которые труднее всего поддаются коррекции. Чаще всего, они являются врожденными, их надо чувствовать. Как известно «tempo rubato» – это бесконечные, еле заметные отклонения от темпоритма при соблюдении его основ. «Темп уклончивый, прерывистый, размер гибкий, вместе четкий и шаткий, колеблющийся как раздуваемое ветром пламя, как колос нивы, волнуемый мягким дуновением теплого воздуха, как верхушки деревьев, качаемых в разные стороны порывами сильного ветра» [3, с. 29]. Великолепно образное сравнение Ф. Листа о «tempo rubato»: «Видите вы ветви, как они качаются, листья, как они колышутся и волнуются: ствол и сучья держатся крепко. Это и есть «tempo rubato». Ветер играет их листьями, придает им жизнь, само же дерево остается прежним» [3, с. 29]. Особой дидактической задачей на уроке фортепиано является стремление добиться идеального «tempo rubato» – длинной фразы широкого дыхания, свободной и как будто сымпровизированной, а не выученной наизусть, «как бы вбирающей в себя наподобие многоводной реки, более мелкие мелодические притоки-молитвы» [3, с. 28].

Еще одной важной чертой романтической музыки является особое звукоизвлечение, искусство пения на фортепиано, что обусловлено вокальными тенденциями и заимствованиями. Именно поэтому качество туше становится важнейшей составляющей исполнения романтических произведений на фортепиано. Важно, чтобы легато преобладало, а для этого следует учиться у певцов, добиваясь «bel canto» фортепианной игры [3, с. 39]. В этом контексте интонационная выразительность и рельефность фразировки также является существенной характеристикой качественного звучания на инструменте. Особое внимание в постижении стилевой культуры исполнения романтической музыки надо уделять работе над звуком и звуковой дифференциацией. Следует учиться играть одну и ту же ноту различными приемами и звучностями, искать тембральное многообразие. В идеале – надо научиться передавать все богатство человеческих чувств и многообразие настроений с помощью тембрального разнообразия и красочности. С этой целью в классе фортепиано важно проводить параллели с живописью, сравнивать звуковую перспективу и перспективу в живописи, научиться дифференцировать звуковые планы и пласты. А именно: затушевывать второстепенные элементы и выделять первостепенные, как бы создавая «свет и тени» [3, с. 40]. Умение передавать на фортепиано указания «mezza voce» и «sotto voce» является основополагающей задачей воссоздания звуковой многослойности. При этом принципиально, что «sotto voce» следует играть с левой педалью, а «mezza voce» достигать без нее.

Еще одной важной задачей постижения стиля исполнения романтических произведений является использование особых принципов и приемов аппликатуры, характерных для романтических произведений. С целью создания разнообразной и красочной звуковой палитры следует подчеркивать индивидуальные особенности пальцев и стремиться к мелодизации пассажей, которые должны казаться сымпровизированными, а не выученными наизусть.

Звуковые задачи интерпретации детерминирует также и особую педализацию, важную составляющую стилиевой культуры исполнения. В романтических произведениях использование педали предполагает осмысление того факта, что композиторы-романтики совершенно изменили роль и функции педали: педализация выполняет задачу обогащения фактуры рояля и воспроизведения звуко-изобразительных эффектов. Поэтому важно использовать колористические возможности педали с целью раскрашивания фортепианной палитры.

Понимание «динамического диапазона» и динамического плана произведения для исполнения романтической музыки – еще один элемент проникновения в образной строй произведения. Признаком хорошего вкуса является звуковая утонченность и преобладание пианиссимо. Именно при такой изысканной динамике особой эмоциональное воздействие имеют кульминации, которые лучше воспринимать как вспышки молнии и звуковые озарения, осознавая, что резкость и грубость неприемлемы для исполнения романтических произведений. По имеющимся документальным записям, Шопена всегда шокировали «романтические преувеличения, он отвергал неистовую и необузданную сторону романтизма; ему были невыносимы ошеломляющие эффекты и безумные излишества» [1, с. 21].

#### • Литература

1. Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства: учебник в 3 ч. / А. Д. Алексеев. – Ч. 1 и 2, 2-е изд., доп. – М. : Музыка, 1988. – 415 с.
2. Лист, Ф. Шопен / Ф. Лист. – М., 1956. – 23 с.
3. Мильштейн, Я. И. Очерки о Шопене / Я. И. Мильштейн. – М. : Музыка. 1987. – 176 с.
4. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Г. Нейгауз. – Изд. 5-е изд. – М. : Музыка, 1988. – 124 с.